

Stephan Zirwes/Martin Skamletz

Beethoven als Schüler Albrechtsbergers.

Zwischen Fugenübung und freier Komposition

»Es läuft darauf hinaus, dass der Eine nicht konnte, der Andere nicht wollte.« Gustav Nottebohm's Urteil von 1873 steht bis heute über jeder Beschäftigung mit Ludwig van Beethovens Unterricht bei Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809), der um die Mitte der 1790er-Jahre in Wien stattfand. Nottebohm war der Ansicht, dass »des Einen«, nämlich »Albrechtsberger's Unterricht in Betreff einiger wichtigen Bestandtheile der Fuge mangelhaft und nicht gründlich war«, dass wiederum »der Andere«, also Beethoven, »einen grossen Theil der ihm von Albrechtsberger aufgegebenen Fugen nachlässig gearbeitet habe und dass durch seine Schuld der Unterricht nicht eigentlich zu Ende geführt worden sei«.¹

Aus Nottebohm's ursprünglich ganz sachlich gemeinter satztechnischer Kritik an beiden Beteiligten wurde nicht zuletzt aufgrund seines griffigen Fazits vom »Nichtkönnen« und »Nichtwollen« das stereotype Bild des zweitklassigen Schulfugenkomponisten Albrechtsberger und des einer solchen Unterweisung gegenüber unwilligen und sie auch nicht nötig habenden Genies Beethoven. Noch heute wird von Beethoven als einem jungen Komponisten gesprochen, »der sich freiwillig einer Handwerkstradition unterwirft«² – was eigentlich nur als Relativierung der bis anhin vorherrschenden Perspektive einer romantischen Genieästhetik in besonderer Weise erwähnenswert ist, für den jungen Beethoven hingegen wohl einfach selbstverständlich war und ganz positiv gesehen wurde.

Der folgende Beitrag wirft einen Blick auf zwei im Spannungsfeld zwischen Satzübung und Komposition variabel zu verortende Werke Beethovens aus seiner Studienzeit bei Albrechtsberger 1794/95. Es handelt sich dabei um die Verschriftlichung eines gemeinschaftlichen Vortrags, der beim 12. Jahreskongress der GMTH am 6. Oktober 2012 in Essen gehalten wurde. Zum Druck kommt er im vorliegenden Tagungsbericht des Berner Jahreskongresses 2011, weil zum Zeitpunkt des Redaktionsschlusses des Essener Berichts der von Julia Ronge verdienstvoll herausgegebene Band der Gesamtausgabe mit Beethovens Kompositionsstudien und auch das neue Beethoven-Werkverzeichnis noch

- 1 Gustav Nottebohm: Beethoven's Studien. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri, Leipzig/Winterthur 1873, S. 200.
- 2 Julia Ronge: Zum vorliegenden Band, in: Beethoven. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri, hg. von Julia Ronge, Teil 1: Transkriptionen, München 2014 (Beethoven Werke Gesamtausgabe, Abt. XIII, Bd. 1), S. XII f., hier S. XII.

nicht vorgelegen hatten.³ Den Rahmen für die Zusammenarbeit der beiden Autoren bildet neben ihrer Unterrichtstätigkeit am Fachbereich Musik der Hochschule der Künste Bern auch ein gemeinsames Forschungsprojekt, das vom Schweizerischen Nationalfonds gefördert wurde.⁴

Das Ziel dieser bescheidenen Überlegungen ist es, anhand einiger Beispiele nachzuvollziehen, wie sich Albrechtsbergers Unterweisung in Beethovens Kompositionen ausgewirkt haben könnte. Dabei sollen die Grenzen zwischen »bloßen Kompositionsstudien« und »vollwertigen Kompositionen« als fließend aufgefasst werden: Gleichsam alle musikalischen Äußerungen Beethovens sind innerhalb ihrer Gattungen ja schon umfassend aufgearbeitet worden; wenn sich hier noch weniger bearbeitete Felder finden, dann bei einer Betrachtung über die Gattungsgrenzen hinweg.

Beethoven's Studien Nottebohm stellt in seinem Buch *Beethoven's Studien* anhand von ausgewählten Übungen Beethovens die Unterrichtsinhalte seiner Lehrzeit zusammen. Aus der Bonner Zeit gibt es keine Aufzeichnungen, und so kann Nottebohm nur anhand einer genaueren Verortung von Beethovens Lehrer Johann Gottlob Neefe im zeitgenössischen Kontext und des Nachvollzugs der kompositorischen Entwicklung in Beethovens frühesten Stücken Vermutungen über das Erlernte äußern. Anschließend wertet er die Studien und Skizzen Beethovens bei seinen Wiener Lehrern Haydn, Albrechtsberger und Salieri aus, indem er die von diesen vermittelten Unterrichtsinhalte zusammenstellt. Sein größtes Interesse besteht dabei darin, die Korrekturen der Lehrer aufzuzeigen, sie zu erläutern und im nächsten Schritt kritisch zu hinterfragen.

Nottebohm übt scharfe Kritik an Haydn als Kontrapunkt-Lehrer, da dieser beim Korrigieren der Studien im strengen Satz nachlässig und wenig systematisch vorgegangen sei. Er lobt Albrechtsberger als gewissenhafteren Lehrer, weist aber auch auf Unstimmigkeiten in seinem strengen kontrapunktischen System hin. Daneben werden – wie eingangs zitiert – Nachlässigkeiten in der Arbeitsweise Beethovens gegen Ende des Unterrichtsverhältnisses hin aufgezeigt.

Nach der erfolglosen Suche nach Spuren des strengen kontrapunktischen Satzes in den Kompositionen Beethovens zur Zeit der Ausbildung bei Albrechtsberger beurteilt Nottebohm den Unterricht in der Fuge insgesamt als »nicht erfolgreich«. Dann resümiert er zwar, dass sich Beethovens Kompositionsstil nach der Ausbildung bei

3 Beethoven. *Kompositionsstudien*; darüber hinaus: Ludwig van Beethoven. *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, hg. von Kurt Dorfmueller, Norbert Gertsch und Julia Ronge, München 2014.

4 »Sine dissonantiis« und »auf eine wirklich ganz neue Manier« – restaurative und revolutionäre Tendenzen am Schnittpunkt von Musiktheorie und Kompositionspraxis in Wien um 1800«, <http://p3.snf.ch/project-131986> (1. März 2016).

Albrechtsberger durch eine selbständigere Stimmführung auszeichne, stellt aber keinen konkreten Vergleich mit der gleichzeitigen kompositorischen Entwicklung des Schülers an.

Seit der diesem Text zugrunde liegende Vortrag gehalten wurde, hat Julia Ronge die Kompositionsstudien bei Haydn, Albrechtsberger und Salieri im Rahmen der neuen Beethoven-Gesamtausgabe herausgegeben; die Edition seiner Exzerpte aus musiktheoretischen Werken, die teils zum Selbststudium und andererseits als Vorbereitung auf seine Lehrtätigkeit bei Erzherzog Rudolph entstanden, ist in Arbeit. Schon 2011 wurde Ronges Dissertationsschrift mit dem Titel *Beethovens Lehrzeit* veröffentlicht, in der sie unter anderem das oft als problematisch dargestellte Lehrer-Schüler-Verhältnis Beethovens zu Haydn neu betrachtet und auch das Vorurteil, dass Beethoven ein unwilliger und eigensinniger Schüler gewesen sei, zu entkräften versucht.⁵ Dies gelingt, indem sie auf den Entstehungsprozess der Übungen genauer eingeht, dazu von Nottebohm nicht verwendete Quellen hinzuzieht und die schrittweisen Entwicklungsstufen von ersten Skizzen hin zu fertigen Studienarbeiten aufzeigt. Die Differenzierung der Aufzeichnungen Beethovens in die Kategorien Skizzen, Entwürfe, Arbeitsmanuskripte, Vorlagefassungen für den Lehrer sowie Reinschriften, die bei einem Großteil der Arbeiten Beethovens lückenlos rekonstruierbar sind, lässt das große Engagement des jungen Komponisten im Unterricht erkennen.

Darüber hinaus geht Ronge davon aus, dass es zumindest bei Haydn einen umfangreichen Anteil an nicht dokumentiertem Unterricht gegeben haben muss, in dem konkret an Kompositionen Beethovens, vielleicht auch analytisch an Werken anderer Komponisten gearbeitet wurde. Sie begründet dies unter anderem mit der im Verhältnis zur Dauer der Ausbildung bei Haydn viel zu geringen Anzahl an erhaltenen Übungen. Auch bei Albrechtsberger ist eine über die kontrapunktischen Studien hinausgehende Schulung des ästhetischen Urteilsvermögens sehr wahrscheinlich. Hierzu gibt es jedoch ebenfalls keine Aufzeichnungen.

Das Curriculum nach Albrechtsberger Albrechtsberger ging in seinem Unterricht streng nach der Methode seiner 1790 veröffentlichten *Gründlichen Anweisung zur Composition* vor, die er ausdrücklich »zum Selbstunterrichte« bestimmt hatte.⁶ Nach einleitenden Kapiteln, die im Gegensatz zu Fux' *Gradus ad Parnassum* einen klaren Bezug zur Dur-Moll-

5 Julia Ronge: *Beethovens Lehrzeit. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri*, Bonn 2011 (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn, Reihe IV: Schriften zur Beethoven-Forschung, Bd. 20).

6 Johann Georg Albrechtsberger: *Gründliche Anweisung zur Composition; mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte erläutert [...]*, Leipzig 1790.

Tonalität und zur Generalbassharmonik erkennen lassen, folgt in Kapitel 6 die Unterscheidung des »strengen Satzes« vom »freien«.

Im freien Satz versucht Albrechtsberger durch sogenannte Lizenzen, eine weniger stark reglementierte Verwendung dissonierender Akkorde – etwa des Dominantseptakkordes und des verminderten Septakkordes – zu ermöglichen, eine freiere Auflösung der Dissonanzen zu legitimieren und somit die aktuelle kompositorische Praxis in die kontrapunktische Ausbildung zu integrieren. Die Anweisung in den fünf Gattungen des zwei- bis vierstimmigen strengen Satzes folgt grundsätzlich Fux, wobei die *cantus firmi* nicht mehr modal sind. Ab Kapitel 23 findet sich der Unterricht zur Nachahmung und weiter die Lehre von der zwei- bis vierstimmigen Fuge.

Einen weiteren umfangreichen Ausbildungsgegenstand bildet der doppelte Kontrapunkt in der Oktave, Dezime und Duodezime; kürzere Kapitel zur Choral- und Doppel- fuge, zum dreifachen Kontrapunkt, zur dreifachen Fuge, zum fünfstimmigen Satz und zum Kanon beschließen die Ausbildung. Kurze Ausführungen zum Kirchen-, Kammer- und Theater-Stil sowie eine kleine Instrumentenkunde haben eher lexikalischen Charakter.

Beethovens Unterricht bei Albrechtsberger Beethoven hatte bei Haydn von November 1792 an etwa ein Jahr lang Übungen im zwei- bis vierstimmigen einfachen Kontrapunkt im strengen Satz gemacht. Bevor Haydn 1794 zu seiner zweiten Englandreise aufbrach, vermittelte er Beethoven an seinen Freund und Kollegen Albrechtsberger, bei dem Beethoven ab Januar 1794 für knapp eineinhalb Jahre dreimal die Woche zum Unterricht ging. Hier arbeitet er bis auf wenige Kapitel, zu denen es keine Aufzeichnungen gibt, die Inhalte der Gründlichen Anweisung fast vollständig durch.

Für nur einen sehr kurzen Zeitraum absolviert er Übungen zum einfachen Kontrapunkt im strengen Satz. Sehr ausführlich sind die Aufzeichnungen zu den Fugen und den verschiedenen Arten des doppelten Kontrapunkts, die Beethoven hier erstmals systematisch erlernt. Es fallen die umfangreichen Engführungsskizzen vor fast allen Fugen auf; sie sind bezüglich des intervallischen Einsatzabstands häufig zu wenig streng für die strikten Vorgaben Albrechtsbergers für Studienfugen und werden in den anschließenden Fugen Beethovens oft gar nicht verwendet. Scheinbar geht es Beethoven hier vielmehr um das Ausprobieren von kontrapunktischen Zusammenstellungen, die eine freiere Verarbeitung des motivischen Materials mit sich bringen, als Übung in Hinblick auf künftige kompositorische Projekte.

Am Ende der Studienzeit schreibt Beethoven zusätzlich und als Gegenüberstellung zu den am Anfang der Studienzeit entstandenen kontrapunktischen Übungen einen vollständigen Durchgang zwei- bis vierstimmiger Übungen durch alle Gattungen im freien Satz. Während hier aufgrund der strengen Anbindung an die fünf Gattungen trotz

freierer Dissonanzbehandlung kaum der erwünschte Einbezug einer aktuellen kompositorischen Praxis zu spüren ist, gibt es darüber hinaus weitere Studien im freien Satz, die viel mehr den Charakter freier kompositorischer Übungen aufweisen.

Beethoven verfasst nämlich am Ende jedes Teilkapitels zur Fuge ein Präludium mit Fuge, das nicht mehr in Chorschlüsselung steht, sondern im freien Satz für Streichinstrumente geschrieben ist. Diese Studienwerke, von Willy Hess später mit den Hess-Nummern 29, 30 und 31 versehen, wurden ebenfalls von Albrechtsberger korrigiert und mit ihm gemeinsam im Unterricht revidiert. Das ausführliche Skizzenmaterial verdeutlicht, dass die gemeinsame Arbeit daran einen längeren Zeitraum im Unterricht eingenommen haben muss. Darüber hinaus zeigen sie einerseits Beethovens unermüdlichen Willen, sich mit der freien kontrapunktischen Kompositionstechnik auseinanderzusetzen, andererseits das ernste Interesse Albrechtsbergers, auch in dieser Satzart detaillierte Korrekturen vorzunehmen.

Präludien und Fugen für Streichinstrumente Diese drei Stücke für Streichquartett (Hess 30 und 31) respektive für zwei Violinen und Violoncello (Hess 29) aus der letzten Unterrichtszeit Beethovens bei Albrechtsberger, wo sie an die Übungen zum doppelten Kontrapunkt angeschlossen sind, können somit als Bindeglied zwischen den reinen Übungsstücken und den eigenständigen Kompositionen betrachtet werden. Während die Ausgabe von Hess noch eine bereinigte Spielfassung dieser Stücke erstellt und sie als kammermusikalische oder sogar von einem Streichorchester spielbare Werke deklariert,⁷ erscheinen sie in der neuen Gesamtausgabe im Kontext von Beethovens Kompositionsstudien und dementsprechend zum Teil in mehreren Arbeitsfassungen ohne definitive Version.⁸

Wir beschränken uns im Folgenden auf ein Detail aus der Fuge F-Dur für Streichquartett (Hess 30), dem umfangreichsten der drei angesprochenen Werke, das auch – da keine Entwürfe dafür überliefert sind, sondern nur eine von Albrechtsberger korrigierte Vorlagefassung Beethovens – von seiner Textgestalt her verhältnismäßig eindeutig ist. Gerade anhand dieses unproblematischen Stückes wird einerseits das Verdienst der neuen Gesamtausgabe um eine verlässliche Textgestalt offensichtlich, denn nicht nur der viel gescholtene Ignaz von Seyfried zeigt in seiner Edition dieses Stückes im Rahmen

- 7 Beethoven. *Supplemente zur Gesamtausgabe*, hg. von Willy Hess, Bd. 6: Kammermusik für Streichinstrumente, Wiesbaden 1963, S. 32–41 (Hess 29, e-Moll), 54–65 (Hess 30, F-Dur), 66–73 (Hess 31, C-Dur). Darüber hinaus: »Erste vollständige Veröffentlichung 1955 durch W. Hess in Nagels Musik-Archiv Nr. 186–188, darin auch Verzeichnis aller früheren Drucke einzelner Stücke« (ebd., Vorwort, S. [5]).
- 8 Beethoven. *Kompositionsstudien*, Teil 1, S. 105, 120–122 (Hess 29, Fuge), 106 f., 113–115, 117–119 (Hess 29, Präludium), 123 f. (Hess 30, Präludium), 161–166 (Hess 30, Fuge), 188–191, 194–197 (Hess 31, Fuge), S. 207 f. (Hess 31, Präludium).

seiner Fassung von *Beethoven's Studien* (1832) einen sehr freien Umgang mit dem Notentext,⁹ sondern auch Willy Hess ist in seinen Fassungen hinsichtlich der Aufnahme von Albrechtsbergers Verbesserungen an Beethovens Text nicht konsequent und löst gewisse Detailfragen in seinen beiden Editionen von 1955 und 1963 auf verschiedene Art.¹⁰ Andererseits wird aber auch klar, was für eine akribische und immer noch maßstabsetzende Arbeit Gustav Nottebohms Auseinandersetzung mit diesem Fragenkomplex darstellt – gerade dadurch, dass er nicht nur philologisch textkritisch vorgeht, sondern aus seiner satztechnischen Kompetenz heraus auch im Sinne des Wortes kritisch gegenüber Beethoven und Albrechtsberger argumentieren kann und damit über eine noch breitere Grundlage für editorische Entscheidungen verfügt.¹¹ Vor diesem Hintergrund ist Hess' stellenweise inkonsequentes Bemühen um einen nicht nur in diesem Fall letztlich nicht wirklich realisierbaren »Urtext« eventuell gar nicht unbedingt höher zu bewerten als der stillschweigend pragmatisch »verbessernde« Zugriff von Seyfried, der auch dieser Fuge (nicht nur dem Präludium in e-Moll [Hess 29], das oft kritisiert wurde)¹² aus seiner Praxis als langjähriger Kapellmeister des Theaters an der Wien heraus einen effektvollen Schluss hinzufügt.

Schulfugen Beim Vergleich dieser Studienfuge Beethovens für Streichquartett mit Albrechtsbergers Fugen-Curriculum erweist sich jedenfalls ein zunächst unscheinbares Merkmal als unerwartet aussagekräftig: Ausnahmslos jede unter Aufsicht Albrechtsbergers geschriebene Schulfuge besteht aus drei Abschnitten, wofür hier ein fast beliebig gewähltes Exemplar in B-Dur als Illustration dienen soll, das sogar in zwei verschiedenen Ausarbeitungen des selben Themas die gleiche Struktur aufweist (siehe Notenbeispiel 1):

- Der erste Abschnitt endet stets mit einer Kadenz in der Tonart der 5. Stufe, hier in F-Dur (Notenbeispiel 1a, Takt 10 beziehungsweise 1b, Takt 11),
- der zweite in Dur- wie in Moll-Fugen gleichermaßen in der Tonart der 3. Stufe, hier in d-Moll (Notenbeispiel 1a und b, jeweils Takt 22),

- 9 Fuga per due Violini, Alto e Violoncello, in: *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre*. Aus dessen handschriftlichem Nachlasse gesammelt und herausgegeben von Ignaz Ritter von Seyfried, Wien [1832], S. 217–227.
- 10 Ludwig van Beethoven: *Praeludium und Fuge in F-Dur für Streichquartett*, hg. von Willy Hess, Kassel 1955 (Nagels Musik-Archiv, Bd. 187); *Beethoven. Supplemente zur Gesamtausgabe*, S. 60–65.
- 11 Siehe seine Edition der F-Dur-Fuge (Hess 30), die Beethovens Niederschrift und Albrechtsbergers Zusätze in getrennten Systemen präsentiert, in: *Nottebohm: Beethoven's Studien*, S. 132–141, mit kritischem Kommentar bis S. 142.
- 12 »Doch sind diese Ausgaben für uns ohne Wert, da Seyfried laufend am Notentext änderte – so fügt er beispielsweise dem e-Moll-Vorspiel 6 Takte hinzu und läßt es in E-Dur endigen!« Willy Hess: Vorwort, in: *Ludwig van Beethoven: Praeludium und Fuge in F-Dur*, S. [2].

1. Ausarbeitung

a

9

17

25

2. Ausarbeitung

b

8

15

23

tr

NOTENBEISPIEL 1 Beethoven: Zweistimmige Fuge [2.15], 1. und 2. Ausarbeitung, aus: Beethoven. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri, hg. von Julia Ronge, Teil 1, München 2014, S. 87 und 92 (original Tenor- und Bass- respektive Alt- und Tenorschlüssel; Zusammenfassung in ein System und Bereinigung von Beethovens und Albrechtsbergers Korrekturen: M. Sk.)

- und am Ende muss selbstverständlich die Ausgangstonart wieder erreicht werden (Takt 32/29).

Im zweiten Abschnitt ist eine sogenannte »halbe Engführung« anzubringen (Takt 12 ff./ 13 ff.: Verkürzung des Einsatzabstandes von dreien auf zwei Takte), im dritten Abschnitt eine »ganze« (jeweils Takt 23 ff.: Verkürzung des Abstandes auf einen Takt).

Das am wenigsten mit der allgemeinen kompositorischen Praxis um 1800 vereinbare und deswegen auffälligste Merkmal dieses Formschemas ist wohl die fest eingeplante

Kadenz in der Tonart der 3. Stufe in Dur als Ausgangstonart, und genau eine solche Kadenz findet sich auch in Beethovens F-Dur-Fuge für Streichquartett. Dieses Stück ist mit 103 Takten viel länger als die zitierte zweistimmige Schulfuge und von ihrem Aufbau her natürlich komplexer, aber die Kadenz in a-Moll (Takt 70) ist eindeutig als solche erkennbar und neben der Schlusskadenz eigentlich die klarste im ganzen Stück. Die F-Dur-Fuge (Hess 30) ist wohl das gelungenste und auch musikalisch befriedigendste der drei angesprochenen Präludien und Fugen aus dem Zusammenhang von Beethovens Studien, aber das auffällige Merkmal ihres Tonartenplans bindet »dieses schöne und festliche Werk Beethovens« (Willy Hess)¹³ eindeutig in den Kontext der Studienarbeiten ein.

Während Hess bei anderen Stücken der Studien wie zitiert sehr empfindlich auf Ergänzungen Seyfrieds reagiert, scheint er ihm in Bezug auf das »Praeludium« F-Dur (Hess 30) auf den Leim gegangen zu sein: Einerseits ist ja die Zusammenfassung dieses von Seyfried separat betrachteten Stückes¹⁴ mit der Fuge eigentlich Hess' Idee – im Interesse der Aufführbarkeit und der Entdeckung bis dahin unbekannter »neuer« Werke Beethovens. Andererseits übernimmt Hess den Schluss des Stückes ab Takt 80 von Seyfried in der Annahme, es müsse »ursprünglich eine Fortsetzung vorhanden gewesen sein« und Seyfried habe dafür eine »heute nicht mehr vorhanden[e] Zweitschrift« Beethovens vorgelegen.¹⁵ Die in Beethovens Niederschrift nur skizzenhafte Fortsetzung des Stückes nach Takt 80 lässt zwar erkennen, dass auch er noch die gleichnamige Molltonart f-Moll berührt hätte; was aber in Seyfrieds Edition festgehalten ist und von Hess treuen Glaubens übernommen wird, passt mit seinem nun nur noch diminuierenden Passagenwerk, dem vielleicht gar zu eindrucksvoll angebrachten übermäßigen Quintsextakkord und der in Synkopierung und Tonumfang nach oben allzu groß geratenen Schlusskadenz eher zu den als Ergänzungen Seyfrieds identifizierbaren Stellen in anderen Stücken als zum etwas weniger weit ausgreifenden Kontext von Beethovens Satzübungen, wie ein Vergleich etwa mit dem Schluss des Präludiums C-Dur (Hess 31) zeigt, in dem ähnliche Stilmittel in geringerer Dosierung vorzufinden sind.¹⁶ Es dürfte sich also auch beim Schluss des Präludiums Hess 30 um eine Ergänzung Seyfrieds handeln, der zwar selbst Albrechtsberger-Schüler, aber auch langgedienter Theaterkapellmeister war und dem solche Retuschen, Striche, Ergänzungen und Einlagen leicht von der Hand

¹³ Ebd., S. [3].

¹⁴ [Seyfried:] Ludwig van Beethoven's Studien, S. 172–181.

¹⁵ Willy Hess: Revisionsbericht, in: Beethoven. Supplemente, Bd. 6, S. 151–157, hier S. 154.

¹⁶ Nottebohm: Beethoven's Studien, S. 70 (nur Incipit); Ludwig van Beethoven: Praeludium und Fuge in C-Dur für Streichquartett, hg. von Willy Hess, Kassel 1955 (Nagels Musik-Archiv, Bd. 186); Beethoven. Supplemente, Bd. 6, S. 66–68; nicht in [Seyfried:] Ludwig van Beethoven's Studien.

gingen. Nottebohm hingegen hat von diesem Stück wohlweislich nur die ersten vier Takte wiedergegeben.¹⁷

Vom Bläseroktett zum Streichquintett Nach diesem Versuch einer Einordnung einer Studienfuge Beethovens im Spannungsfeld zwischen Schulfuge und – mit Willy Hess – Werk zum Konzertgebrauch »namentlich [von] Schüler- und Liebhaberorchestern«¹⁸ nun noch einige Gedanken zur Anwendung des bei Albrechtsberger Gelernten durch Beethoven in eindeutig »ernsthaften« Kompositionen. Hierzu bietet sich das aus der Bläser-Parthia op. 103 entstandene Streichquintett op. 4 an: »Das [1795 skizzierte] Quintett op. 4 ist von seiner Vorlage, dem vermutlich 1792/93 entstandenen Bläseroktett op. 103, weitgehend unabhängig. Beethovens ›Bearbeitung‹ ist so grundlegend, dass sie einer Neukomposition gleichkommt.«¹⁹ Wo also das neue Werkverzeichnis kaum mehr Gemeinsamkeiten sieht, hat eine schon relativ früh einsetzende musikanalytisch ausgerichtete Literatur eher den Überarbeitungscharakter betont – beginnend mit einigen Bemerkungen in einer größer angelegten Studie von Hans Gál (1916) und kulminierend in einem diesem Doppelwerk gewidmeten Aufsatz von Alfred Orel (1920), der einen erschöpfenden Vergleich zwischen den beiden Werken anstellt. Nach der eher summarischen Darstellung durch Friedrich Munter (1935)²⁰ werden die Prozesse des Selbstrecyclings bei Beethoven erst ab den 1970er-Jahren wieder interessant, wobei die Arbeit von Douglas Johnson (1982) besonders hervorzuheben ist.²¹ Sabine Kurth schließlich hat in den 1990er-Jahren nicht nur eine den Forschungsstand gründlich aufarbeitende Monografie über Beethovens Streichquintette vorgelegt, sondern auch eine auf Basis

17 Nottebohm: *Beethoven's Studien*, S. 70.

18 Hess: Vorwort, S. [3].

19 Beethoven. *Werkverzeichnis*, Bd. 1, S. 23 (op. 4) resp. S. 649 (op. 103), dort noch präziser: »Komponiert vermutlich vor November 1792 in Bonn und ein Jahr später möglicherweise unter der Aufsicht Joseph Haydns in Wien umgearbeitet und neu ausgeschrieben.« Edition: Ludwig van Beethoven: *Kammermusik mit Blasinstrumenten*, hg. von Egon Voss, München 2008 (Beethoven Werke Gesamtausgabe, Abt. VI, Bd. 1), bzw. Ludwig van Beethoven: *Parthia, Es-Dur, Opus 103/Rondo, Es-Dur, WoO 25: für je 2 Hörner, Oboen, Klarinetten und Fagotte*, hg. von Egon Voss, München [2014] (Henle Studien-Edition HN 7254).

20 Hans Gál: Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 4 (1916), S. 58–115; Alfred Orel: Beethovens Oktett op. 103 und seine Bearbeitung als Quintett op. 4, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3 (1920/21), S. 159–179; Friedrich Munter: Beethovens Bearbeitungen eigener Werke, in: *Beethoven-Jahrbuch* 6 (1935), S. 159–173.

21 Myron A. Schwager: *Beethoven's Arrangements. The Chamber Works*, Diss. Harvard University, Cambridge MA 1970; Leilani Kathryn Lutes: *Beethoven's Re-uses of his own Compositions, 1782–1826*, Diss. University of Southern California, Los Angeles 1974; Douglas Johnson: *1794–1795. Decisive Years in Beethoven's Early Development*, in: *Beethoven Studies* 3, hg. von Alan Tyson, Cambridge 1982, S. 1–28.

von neuen Quellen revidierte Edition dieser Werkgruppe im Rahmen der Gesamtausgabe.²²

Verlängerung durch Imitation Eines der auffallenden Kennzeichen von op. 4 gegenüber op. 103 ist eine Vergrößerung seiner Dimensionen. Das betrifft nicht nur die Hinzufügung eines zweiten Trios im Menuetto; jeder der Sätze und damit gleichsam jeder der Formteile ist innerlich verlängert:

Satz	Oktett op. 103	Quintett op. 4
1.	194 Takte	287
2.	127	160
3.	116 (Menuetto 80 + Trio 36)	244 (Menuetto 110 + Trio I 58 + Trio II 76)
4.	223	419

TABELLE Länge der Einzelsätze von Beethovens Bläseroktett op. 103 und Streichquintett op. 4 anhand der Taktzahlen

Dieser Umstand und die damit verbundene motivische Arbeit ist in den angeführten Analysen schon ausführlich besprochen worden. Noch eigens bemerkenswert ist höchstens, dass Beethoven zum Zweck der Verlängerung auch Mittel zum Einsatz bringt, die man als mit dem Unterricht bei Albrechtsberger in Verbindung stehend betrachten kann, nämlich die gegenüber dem Oktett im Quintett stärkere imitatorische Durcharbeitung, die auch einmal der simplen Verlängerung eines Teils dienen kann. So soll zum Beispiel am Ende der Exposition im 1. Satz mit einer Schlussgruppe die Tonart der 5. Stufe B-Dur bestätigt werden. Ein in op. 103 zweigeteilter 8-taktiger Abschnitt wird in op. 4 mit zwei scheinimitatorischen Einsätzen versehen und somit um zwei Takte verlängert – scheinimitatorisch deswegen, da keine strenge Imitation stattfindet, sondern nur der rhythmische Impuls eines imitatorischen Satzes wahrzunehmen ist, der harmonische Gerüstsatz in Bezug zur früheren Fassung aber nicht verändert wird (Notenbeispiel 2).

So wird eine in op. 103 aus 5+3 Takten bestehende Phrase in op. 4 zu 6+4 Takten verlängert; die folgende erweiterte Wiederholung verstärkt diesen Prozess noch. Als Randnotiz hinzuzufügen ist, dass der phrygische Halbschluss am Ende der abgebildeten Stelle (Takt 57 f./61 f.) erst in der Fassung für Streicher die übermäßige Sexte *fis'* bringen kann, da in der Bläserfassung der Ton *f'* auch von den Hörnern in Es gespielt wird und deswegen nicht von der Klarinette hochalteriert werden kann.

22 Sabine Kurth: Beethovens Streichquintette, München 1996 (Studien zur Musik, Bd. 14); Ludwig van Beethoven: Streichquintette, hg. von Sabine Kurth, München 2001 (Henle Studien-Edition HN 9267). Diese Neuedition ersetzt den ursprünglichen Band der Gesamtausgabe: Ludwig van Beethoven: Streichquintette, hg. von Johannes Herzog, München 1968 (Beethoven Werke Gesamtausgabe, Abt. VI, Bd. 2).

The image displays two systems of a musical score for woodwinds. The first system, starting at measure 51, includes parts for Clarinet in E-flat (Cr. 1/2 (Es)), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. 1/2), and Fagott (Fg. 1/2). The music is in a key with three flats (B-flat major or D minor) and 1/2 time. The Fagott part begins with a piano (*p*) dynamic. The second system, starting at measure 55, continues the same instrumentation. The dynamics increase significantly, with the Fagott part marked *f*, *sf*, and *ff* (fortissimo) across the measures. The Oboe and Clarinet parts also show more active melodic lines in the later measures.

Verlängerung durch Modifikation von Form durch Tonart Die Verwendung von weiter entfernten Tonarten in op. 4 – »colourful modulation had become something of an obsession between 1793 and 1795«²³ – ist schon von Johnson ausführlich beschrieben worden, allerdings ohne sie als weiteren funktionellen Parameter für Beethovens gegenwärtiges Bestreben zur Verlängerung von Teilen und Sätzen zu sehen. Hier sei nur auf eine Stelle im 2. Satz, dem Andante in B-Dur hingewiesen, wo die schon in anderem Zusammenhang diskutierte Tonart der 3. Stufe d-Moll aus op. 103 (Takt 50 ff.) in op. 4 (Takt 44 ff.) zu Des-Dur verändert wird.²⁴

²³ Johnson: 1794–1795. Decisive Years, S. 14.

²⁴ Ebd., S. 4–13 findet sich eine synoptische Gegenüberstellung der beiden Notentexte (allerdings mit transponierenden Klarinettenstimmen), die besprochene Stelle hier S. 10/11. Auf S. 11/13 ist auch die Fortführung dieser in op. 4 ausgebauten Rückleitung zum in Takt 63 wiederkehrenden B-Dur nachzulesen, die von Des- beziehungsweise dann As-Dur ausgehend nach a-Moll [sic] moduliert und schließlich dessen Grundton zum Leitton von B-Dur umdeutet.

VI. 1/2

Va. 1/2

Vc.

53

VI. 1

VI. 2

p

fp

p

58

VI.

Va.

Vc.

VI. 2

VI. 1

f *p*

ff *p*

NOTENBEISPIEL 2 Beethoven: Bläseroktett op. 103 (gegenüberliegende Seite) im Vergleich mit der Überarbeitung im Streichquintett op. 4 (oben), 2. Satz, Takt 51–58 beziehungsweise Takt 53–62 (Dynamik zusammengefasst)

Ein möglicher Einfluss von Albrechtsbergers Unterricht bei der Überarbeitung könnte nicht zuletzt in auf den ersten Blick kaum auffällenden minimalen satztechnischen Retuschen gesehen werden – so etwa in einer stärker stufenweise und damit kontrapunktisch gestalteten Bassführung am Beginn des 2. Satzes (Notenbeispiel 3).

Der 2. Satz wird auch von der Form her am stärksten verändert: Abgesehen von seiner Verlängerung installiert op. 4 unter anderem eine reguläre Korrespondenz von Exposition und Rekapitulation durch die »Einrichtung« eines anfangs in der Dominanttonart vorgestellten weiteren Themas (Takt 28 ff.) in der Grundtonart (Takt 91 ff.), wohingegen op. 103 dieses weitere Thema nach seiner Präsentation in F-Dur (Takt 34 ff.) beim zweiten Mal ungewöhnlicherweise in Es-Dur gebracht hatte (Takt 73 ff., Notenbeispiel 4).

Dieses Thema basiert auf einem Abwärtsgang von der 1. in die 5. Stufe in der Bassetto-artig hoch geführten und ausgeterzten Bassstimme. Beim ersten Auftreten in der Dominanttonart F-Dur (op. 103, Takt 34 ff.) sind es die beiden Klarinetten, die in dieser Weise die Solo-Oboe begleiten, während das Horn erst bei der Wiederholung (Takt 38 ff.) den Liegeton c' übernimmt (mit dem 9. Teilton auf einem Horn in B basso).²⁵ Der Grund für

25 Notenbeispiel bei Johnson: 1794–1795. Decisive Years, S. 8.

Andante

NOTENBEISPIEL 3 Beethoven: Oktett op. 103/Quintett op. 4, Beginn des 2. Satzes:
gleiche Melodie und veränderte Harmonisierung (Reduktion der Begleitung und
Vereinheitlichung der Artikulation: M. Sk.)

die Einrichtung nicht in der Grundtonart B-Dur, sondern in derjenigen der 4. Stufe Es-Dur könnte nun darin liegen, dass diesmal das Horn diese Bassetto-Funktion übernehmen soll (Takt 73 ff., von der 1. Klarinette ausgeterzt, siehe Notenbeispiel 4): Während die dafür theoretisch in B-Dur nötige Tonfolge $b - a - g - f$ auf einem Horn in B nur ausgesprochen mühsam zu spielen wäre (mit zwei gestopften Tönen zwischen dem 4. und dem 3. Teilton oder eine Oktave höher zwischen dem 8. und dem 6., unter Auslassung des 7.), funktioniert dieses Instrument in Es-Dur perfekt: Hier muss die Hand nur für den 11. Teilton es' zu Hilfe genommen werden, $d' - c' - b'$ hingegen sind die Teiltöne 10 bis 8.

Instrumentale Gegebenheiten Bei näherer Betrachtung zeigen sich also in Beethovens Kompositionen der mittleren 1790er-Jahre Arbeitsfelder, die wahrscheinlich nur wenig mit seinem gleichzeitig absolvierten Kontrapunktlehrgang bei Albrechtsberger zu tun haben: vor allem die Konzeption von (tendenziell immer umfangreicher gefasster) Form im Spannungsfeld von engeren und weiteren Tonartenverwandtschaften, nicht zuletzt auch die Auseinandersetzung mit instrumentalen Gegebenheiten, die sich dafür nutzbar machen lassen, gegen die je nachdem auch einmal angeschrieben werden kann und die – wie im zuletzt angeführten Beispiel – sogar Formschemata modifizieren können. Nur wenige Jahre später (zum Beispiel im Larghetto der Sinfonie Nr. 2 op. 36 oder im Klavierkonzert Nr. 3 op. 37) beginnt Beethoven im Zusammenhang derartiger formaler Problem-

73

Cr. 1/2 (B)

Ob. 1/2

Cl. 1/2

Fg. 1/2

76

Cr. (B)

Ob.

Cl.

Fg.

pp

ff

pp

NOTENBEISPIEL 4 Beethoven: Oktett op. 103, 2. Satz, Takt 73–78:

1. Horn mit Bassfunktion (Dynamik zusammengefasst)

stellungen die Hornisten während der Sätze die Stimmung ihrer Instrumente verändern zu lassen. Wahrscheinlich hat es ihn hingegen in op. 103 primär interessiert, die Grenzen der traditionell auf den Grundton jedes Satzes gestimmten Hörner auszuloten.

Im letzten Satz gibt es noch andere vergleichbare Fälle: In der Durchführung ab Takt 113 spielen die beiden Es-Hörner solistisch in parallelen Terzen in As-Dur, wobei nur das (klingende) c' als gestopfter 7. und das as' als schon bekannter 11. Naturton leicht mit der Hand zu korrigieren sind (Notenbeispiel 5).

Dieser instrumentenbedingte Ausflug in die Tonart der 4. Stufe wird in der Bearbeitung für Streichquintett, wo er eigentlich nicht mehr »nötig« wäre, durchaus beibehalten (op. 4, 4. Satz, Takt 189 ff.), ebenso wie die absteigende Dreiklangs-Kontrastfigur zum 2. Thema im 1. Satz, die in der Exposition in B-Dur noch von Oboe und Fagott gespielt werden »muss« (op. 103, Takt 41 ff.) und erst in der Rekapitulation in Es-Dur von den beiden Es-Hörnern übernommen werden »kann«, denen sie – noch dazu in zwei verschiedenen Oktavlagen – ja »eigentlich« auf den Leib geschrieben ist (op. 103, Takt 150 ff.).

108

Cr. 1/2
(Es)

Cl. 1/2

Fg. 1/2

[sempre *p e dolce*]

113

Cr.
(Es)

Cl.

Fg.

NOTENBEISPIEL 5 Beethoven: Oktett op. 103, 4. Satz, Takt 109–116:
Verwendung der Es-Hörner solistisch in As-Dur

Wie auch verschiedene seiner tonartbezogenen Vorgangsweisen, die wir andeutungsweise gesehen haben, ist der Hornsatz des jungen Beethoven in diesem Stück ziemlich anspruchsvoll und manchmal problematisch, immer mit einem guten Grund individuell, sicher nicht nach Orchester-Standard, sondern – der Besetzung einer Harmoniemusik entsprechend – eher solistisch. Der Kreis unserer Überlegungen schließt sich mit einem nochmaligen Blick auf den Schluss der Exposition des 1. Satzes von op. 103 (siehe Notenbeispiel 2), wo sich bei erneuter Betrachtung die Abwärtsbrechung des Dominantseptakkordes zur 4. Stufe von B-Dur in der selben solistischen und nicht unproblematischen Weise, aber immerhin durch die Klarinette gedeckt, im Horn findet – auch diese Stelle wird, wie besprochen, in op. 4 nicht in ihrem instrumentenbedingten Material selbst, sondern nur in dessen kontrapunktischer Verarbeitung modifiziert.

Nachahmung Zumindest wieder in Albrechtsbergers Nähe zurück führt das noch gar nicht besprochene Menuetto von op. 103/op. 4: Beethoven erweitert den 3. Satz des Bläseroktetts in der Streichquintettfassung um ein weiteres Trio. Hierbei handelt es sich um einen Nachahmungssatz in der Unteroktave. Die anfängliche Strenge wird jedoch schnell aufgegeben und in einen Fauxbourdon-Satz verwandelt, eine Parallelführung also und somit die am wenigsten kontrapunktische Satztechnik. Im 2. Teil, nach dem Doppelstrich, gibt es erneut einen kanonischen Beginn, aber schon beim zweiten Einsatz ist eine freiere Beantwortung der Tonhöhen zu erkennen; der dritte Einsatz im Cello ist dann ohne kontrapunktische Führung direkt als fallender Fauxbourdon gesetzt.

Fazit Wie schon Nottetbohm festgestellt hat, findet keine direkte Übertragung der Techniken des strengen Satzes aus dem Unterricht bei Albrechtsberger in das kompositorische Werk statt. Die dort gelernten kontrapunktisch-handwerklichen Fertigkeiten spiegeln sich jedoch in einer viel differenzierteren Ausgestaltung der Satztechnik wider. Dies äußert sich einerseits in einer wesentlichen Aufwertung der Stimmführung; darüber hinaus ist die Durchdringung mit imitatorischen Einsätzen fast überall festzustellen.

Die Vergrößerung der Formen entsteht fast immer durch motivisch-thematische Arbeit und nur äußerst selten durch neues Material, so dass zusätzlich zur motivischen Verdichtung eine Ausweitung im Umfang stattfindet, die den besonderen Wandel der Kompositionstechnik Beethovens im Jahr 1794 verdeutlicht. Die einzelnen Abschnitte werden regelmäßiger und klarer strukturiert, zum Teil bleiben aber auch sehr ungewöhnliche Dinge stehen oder werden in der Überarbeitung vom Bläseroktett zum Streichquintett sogar noch verstärkt.

Inwiefern harmonische und tonartliche Erweiterungen auf den nicht dokumentierten Unterricht bei Haydn und Albrechtsberger zurückgehen, kann hier nicht beantwortet werden; es bietet sich höchstens ein Verweis auf ähnliche Erweiterungen in zeitgleichen Kompositionen Haydns an (zum Beispiel in der Sinfonie Nr. 91 Es-Dur).

Während es bei op. 103 Berührungspunkte mit Haydn gibt, ist es eher unwahrscheinlich, dass Beethoven sein op. 4 mit Albrechtsberger im Unterricht durchgenommen hat. Vielleicht ist die Frage nach den konkreten Spuren von Albrechtsbergers Unterricht auch gar nicht so wichtig: Letztlich gehörte der Unterricht bei ihm und auch bei Salieri einfach zum Pflichtprogramm für einen ambitionierten jungen Komponisten in Wien um 1800. Dass Beethoven dabei – auf seine Art – durchaus »wollte«, zeigen seine Satzübungen ebenso wie seine zeitgleich entstandenen Kompositionen, und manchmal ist die Unterscheidung zwischen diesen beiden Gattungen gar nicht so einfach.

Inhalt

Vorwort 8

KEYNOTES

Markus Böggemann Kompositionslehre und Wissenspopularisierung.
Ausdifferenzierung und Verbreitungsformen musiktheoretischen
Wissens im 19. Jahrhundert 11

Thomas Christensen Monumentale Texte, verborgene Theorie 21

AUFSÄTZE

Torsten Mario Augenstein »Schockweise Quint- und Oktavparallelen«. Die
Generalbass-Aussetzungen der italienischen Duette und Trios von Johannes
Brahms für Friedrich Chrysanders Händel-Gesamtausgabe von 1870 und 1880 33

Wendelin Bitzan Die Initialkadenz als Eröffnungstopos im Klavierschaffen Franz
Liszts. Zum Fortwirken eines tradierten Generalbassmodells im 19. Jahrhundert 51

Jürgen Blume Die Fugenkonzeption des Theoretikers und
Komponisten Anton André 61

Leopold Brauneiss Conus' Theorie der Metrotektonik und
ihre Aneignung durch Skrjabin 82

Julian Caskel »Metrische Hasen« und »tonale Igel«. Zur Theorie des
Tutti-Schlusses am Beispiel von Haydns Londoner Sinfonien 91

Felix Diergarten Joachim Hoffmann.
Ein Kompositionslehrer in Schuberts Wien 103

Nicole E. DiPaolo A Glimpse of Heaven. Complex Emotions
in the First Movement of Beethoven's Piano Sonata No. 31, op. 110 115

Martin Ebeling Konsonanztheorien des 19. Jahrhunderts 124

Stefan Eckert Vom Tonbild zum Tonstück.
Wilhelm Dyckerhoffs Compositions-Schule (1870–1876) 139

Florian Edler Carl Maria von Webers und Giacomo Meyerbeers
Rezeption der Choralatzlehre Georg Joseph Voglers 149

Thomas Fesefeldt Der Wiener Klaviertanz
bei Schubert und seinen Zeitgenossen 162

Ludwig Holtmeier	»Accord«, »disposition«, »face«, »Griff«, »Trias harmonica«. Überlegungen zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts	171
Ariane Jeßulat	Intellectum tibi dabo. Zur Soziologie des Kontrapunkts	189
Martin Kapeller	Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges. Was man von historischen Tondokumenten über Tempo rubato erfahren kann	201
Stephan Lewandowski	Franz Liszts späte Klavierwerke. Vorboten der Post-Tonalität	212
Nathalie Meidhof	Tradition und Revolution. Zur Beurteilung von Charles Simon Catels <i>Traité d'harmonie</i>	218
Johannes Menke	Das Projekt »Dreiklang«. Natur und Technik bei Logier, Weitzmann, Wagner und Liszt	228
Astrid Opitz	Altes in neuem Gewand. Zur Rolle des Generalbasses bei Robert Schumann	241
Birger Petersen	Rheinbergers Bassübungen für die Harmonielehre und die Partimento-Tradition im 19. Jahrhundert	252
Tihomir Popović	»A perfect knowledge of Oriental music«. Britische Autoren der Kolonialzeit über indische Musik und Musiktheorie	263
Christian Raff	»Veränderte Reprisen« in der Claviermusik der Wiener Klassiker?	272
Rob Schultz	Melodic Contour, Musical Diachrony and the Paradigmatic/Syntagmatic Divide in Frédéric Chopin's Waltz in B Minor	284
Markus Sotirianos	»Impressionismus« vor 1830? Bemerkungen zu Schuberts Lied Die Stadt	293
Kilian Sprau	Das Lied als Fragment. Zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts	302
Marco Targa	The Romantic Sonata Form in Theory and Practice	312
Clotilde Verwaerde	From Continuo Methods to Harmony Treatises. Reorientation of the Educational Goals in France (1700–1850)	322
Stephan Zirwes/Martin Skamletz	Beethoven als Schüler Albrechtsbergers. Zwischen Fugenübung und freier Komposition	334
Namen-, Werk- und Ortsregister		351
Die Autorinnen und Autoren der Beiträge		358

MUSIKTHEORIE IM 19. JAHRHUNDERT

11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie
in Bern 2011 • Herausgegeben von Martin Skamletz,
Michael Lehner und Stephan Zirwes unter
redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 7



Dieses Buch ist im März 2017 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2017. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-87-1